

# La «niña mala» de Mario Vargas Llosa, ¿hija de la picaresca?

## The Mario Vargas Llosa's «niña mala»: Literary Descendant from the Picaresque?

**Giovanna Pollarolo**

Pontificia Universidad Católica del Perú

PERÚ

[pollarologiovanna@gmail.com](mailto:pollarologiovanna@gmail.com)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 3.1, 2015, pp. 203-222]

Recibido: 24-02-2015 / Aceptado: 24-03-2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2015.03.01.13>

**Resumen.** En el presente trabajo me propongo indagar desde una perspectiva intertextual la relación entre *Las travesuras de la niña mala*, novela que Mario Vargas Llosa publicara en 2006, y la picaresca, el género desarrollado en España en los siglos XVI y XVII. Analizaré *Las travesuras* considerando el discurso filiador y las manifestaciones de la picaresca canónica tanto como una picaresca femenina poco atendida por la crítica, que Vargas Llosa explora a partir de la creación de la «niña mala» como personaje que encarna caracterizaciones tanto de los pícaros como de las pícaras.

**Palabras clave.** Intertextualidad, picaresca, reproducción, filiación.

**Abstract.** The purpose of this study is to explore the relationship, from an intertextual perspective, between *Las travesuras de la niña mala* by Mario Vargas Llosa (2006), and the picaresque genre developed in Spain during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century. In order to achieve this aim, I will take into account the filiation discourse and the appearance of the picaresque canon, as well as the female picaresque works ignored by the critics. Vargas Llosa draws the character of the «niña mala» gathering characteristics which belong both to male and female picaro.

**Keywords.** Intertextuality, Picaresque, Reproduction, Filiation.

Ciertas características de la novela *Las travesuras de la niña mala* que Mario Vargas Llosa publicara en el 2006 invitan a indagar en su relación con el género picaresco<sup>1</sup>: ¿es la niña mala «hija» de la picaresca? ¿Resulta válido aproximarse a

1. Debo el punto de partida de esta investigación al doctor José María Ruano de la Haza quien sugirió la posibilidad de leer *Las travesuras de la niña mala* en clave picaresca.

esta novela publicada en el siglo XXI relacionándola con el género desarrollado y consagrado en España en los siglos XVI y XVII y considerado casi unánimemente por la crítica española como el primer género realista, y a su protagonista, el pícaro, el primer personaje de clase baja, el antihéroe característico de la novela moderna? ¿En qué medida afecta o altera esta filiación el hecho de que en *Travesuras*, el pícaro sea una pícara? En el presente trabajo intentaré responder a estas preguntas.

En primer lugar, presentaré algunas discusiones en torno al género, su construcción canónica y los intentos de definirlo a partir de características específicas; y una vez establecida la discusión respecto de la validez, o no, de la «fórmula genérica», abordaré la novela de Mario Vargas Llosa y su relación con la picaresca desde una lectura intertextual sin ningún afán de incluirla, o excluirla, en las nóminas canónicas de obras picarescas. En el planteamiento de la relación en términos intertextuales, analizaré básicamente el discurso filiador en la picaresca como parodia y las manifestaciones de una picaresca femenina poco estudiada. Me interesa indagar en el discurso que da cuenta del origen de la «pícara» de Vargas Llosa apodada la «niña mala» y su inscripción en la línea de descendencia de *La Celestina*, línea en la que se incluyen las pícaras, cuya condición de prostitutas les valió ser excluidas de un género literario en el que el género masculino del protagonista era un rasgo determinante.

A partir del sugerente grabado alegórico que ilustra la portada de la primera edición de *La pícara Justina* (1605) —dentro de «la nave de la vida picaresca» que viaja a través del «río del Olvido» pilotada por el Tiempo, camino al puerto donde la espera la Muerte, se encuentra la Celestina, quien aparece como la madre que alienta al Guzmán, a la Justina y al Lazarillo a la vida picaresca—, Jannine Montauban en *El ajuar de la vida picaresca* explora el funcionamiento del «modelo familiar y la constitución del sujeto picaresco», planteando que «la Celestina, quien interpreta la alegoría del grabado como «un poderoso indicador de las complejas filiaciones que plantea un género en apariencia destinado a perecer en el “río del Olvido” (o, en el mejor de los casos, a llegar al “puerto de la Muerte”)»<sup>3</sup>. La metáfora biológica define, en el Siglo de Oro, la relación entre el autor y su obra<sup>4</sup> y este desplazamiento, de la biología a la textualidad, se hace aún más patente

en las novelas picarescas, donde la coincidencia del personaje con la materia narrada cede constantemente a la confusión: ¿de quién hablamos cuando nos referimos a los hijos del «Lazarillo» o a los padres de «la Justina»? Responder esta pregunta no es fácil, ya que distinguir el cuerpo textual del personaje no siempre ayuda a explicar su puesto en la genealogía en que se inscribe<sup>5</sup>.

2. Montauban, 2003, p. 12.

3. Montauban, 2003, p. 11.

4. Baste recordar el Prólogo a la Primera parte del *Quijote* nacido sin «padres literarios»; «hijo» del «estéril y mal cultivado ingenio mío», de allí esta historia «de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación», Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, p. 19.

5. Montauban, 2003, p. 13.

En efecto, la picaresca ha «engendrado» una «prolífica familia» que ha generado en la crítica una suerte de obsesión por establecer su origen; por identificar al «padre» o a la «madre» y rastrear antecedentes prestigiosos en la tradición literaria europea<sup>6</sup>, así como la necesidad de definir el género y fijar un canon definitivo de obras picarescas. En este afán, con mayor o menor consenso, la crítica ha establecido que los textos fundacionales de la «familia picaresca», sus modelos canónicos, son el *Lazarillo de Tormes*, (1554), *La vida de Guzmán de Alfarache* (1599) y, menos consensuado, la *Vida del Buscón llamado Don Pablos* (1626). Asimismo, la crítica formalista buscó caracterizar al género estableciendo los «rasgos distintivos» del género en función de un conjunto de criterios sobre los cuales y pese a las diferencias y polémicas hay más acuerdos que discrepancias: el carácter autobiográfico y narración en primera persona, el género masculino del protagonista, el carácter delictivo de sus actividades, el realismo de las acciones y el contexto histórico en el que se desarrolla el relato, la secuencialidad episódica, la presencia de amos a los que el pícaro sirve, la unidad de puntos de vista, la ironía y la ambigüedad moral como rasgos específicos y excluyentes. Así, quedan el *Lazarillo* y *Guzmán* como los únicos exponentes «legítimos» y «puros» de la «verdadera picaresca». Una delimitación tan estricta, inevitablemente excluye e ignora otras obras que no obedecen a los modelos canónicos establecidos con tanto rigor y especificidad. Montauban cuestiona esta obsesión delimitadora por definir lo picaresco en tanto que

motivó el laborioso diseño de nóminas que decidían cuáles obras eran picarescas y cuáles quedaban excluidas, lo que era un procedimiento viciado, ya que a partir de determinada nómina se elaboraban características del género solo aplicables a las obras privilegiadas en esa misma selección<sup>7</sup>.

Evidentemente, algunas propuestas ingresaron al canon y se difundieron en la academia, estudios escolares y lectores en general logrando arraigarse al punto tal que el corpus —legitimado por su «pureza»<sup>8</sup>— es uno muy reducido que excluye muchas obras publicadas en el XVI y el XVII que introducían variantes y en tanto que no seguían al pie de la letra el modelo canónico fueron ignoradas o apartadas del género. Pero esta rigidez, este «purismo genérico» que corresponde a orientaciones teóricas como la estilística y el formalismo fue superado inclusive por estudiosos como Lázaro Carreter<sup>9</sup> o Claudio Guillén, quienes aun cuando se inscribieron en esta tendencia delimitadora, pero tal vez conscientes de las limitaciones de este

6. Pero, así como se quiere entroncar al *Lazarillo* en una genealogía, al mismo tiempo se busca «resaltar su carácter ejemplar y único», Montauban, 2003, p. 61. Es evidente que esta paradoja la explica la necesidad de legitimar al nuevo género.

7. Montauban, 2003, p. 64.

8. Antonio Garrido Ardila, 2009, p. 47, elabora un paradigma genérico picaresco «tal como se fija en el *Lazarillo* y el *Guzmán* (y se plasma en el *Buscón*)». Antonio Rey Hazas es uno de los pocos estudiosos, si no el único, que incluye a *La Pícaro Justina* (1989) en la «familia picaresca».

9. Lázaro Carreter establece la siguiente caracterización de la picaresca «pura»: «La autobiografía de un desventurado sin escrúpulos, narrada como una sucesión de peripecias», «La articulación de la autobiografía mediante el servicio del protagonista a varios amos, como pretexto para la crítica» y «El relato como explicación de un estado final de deshonor», Lázaro Carreter, 1983, p. 207.

tipo de estudio que solo conducía al entrapamiento y la inmovilidad, postularon aproximaciones más productivas.

Así, en el ensayo «De la interhistoricidad», Claudio Guillén propone el término para referirse a las relaciones de analogía, variación, recuperación, intermitencia y contraposición que pueden establecerse entre los textos literarios producidos en momentos históricos diferentes. Y para ejemplificar «la recuperación de elementos pretéritos, perdidos, extraviados u olvidados» así como la «intermitencia»: «rupturas y recuperaciones, interrupciones y reescrituras» recurre a la novela picaresca «esbozada durante el siglo XVI, española durante el XVII (con adiciones alemanas y neerlandesas), europea durante el XVIII, abandonada durante el XIX (con excepciones como Lizardi y ciertas huellas en Gogol, Dickens, Mark Twain, Galdós), rescatada más o menos irónicamente durante el XX (Thomas Mann, Günter Grass, Saul Bellow)»<sup>10</sup>. Por otro lado, Lázaro Carreter, más acorde con las nuevas teorías sobre los géneros literarios, postuló que la picaresca era un género en constante transformación a partir de narraciones creadoras iniciales. En realidad, los géneros no son estáticos; se inscriben en un dinamismo en permanente transformación fruto del diálogo intertextual. Los géneros son producto de las innumerables creaciones, tanto aquellas que se someten a sus reglas como aquellas que buscan «innovarlo» ya sea anulando, modificando, combinando, hibridando, etcétera, los rasgos de su «poética». En este sentido, Guillén, siguiendo a Lázaro Carreter, planteó que los géneros «Son modelos que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema o polisistema que sustenta un determinado momento en la evolución de las formas poéticas»<sup>11</sup>.

La naturaleza cambiante de los géneros resulta problemática para la determinación del conjunto de textos que los conforman y muchos estudiosos proponen que los géneros literarios consisten en «modelos que se imitan, alteran, transgreden, etcétera». Como señala Miguel Ángel Garrido: «En cierto momento un autor ha combinado un conjunto de rasgos y otros muchos han seguido la fórmula después como meros imitadores o superando sus resultados»<sup>12</sup>. En esta misma línea, Lázaro Carreter planteó la conocida distinción entre «maestros y epígonos». Los primeros proporcionan una poética particular, en tanto que los segundos se adueñan de sus rasgos «con actitud sumisa o en rebeldía [...] manipulan aquella poética con arrogancia de inventor»; forman «muchedumbre» y son, explícita, responsables de la vida o muerte del género<sup>13</sup>.

Montauban critica esta «salida» al problema de la concepción del género picaresco pues «si bien clausura las discusiones bizantinas acerca de qué obras merecen ingresar a la familia, obliga a precisar cuáles son las "narraciones creadoras iniciales" a las que se refiere»; o sea, a determinar la, o las, obra(s) fundadora(s) y las definiciones programáticas «asfixian cualquier tipo de discusión y acercamiento»<sup>14</sup>.

10. Guillén, 1989, pp. 289-290.

11. Guillén 1985, p. 34.

12. Garrido, 2001, p. 284.

13. Lázaro Carreter, 1983, p. 198.

14. Montauban, 2003, p. 65.

Desde estas consideraciones, una aproximación desde la intertextualidad y sin ánimo clasificatorio, incluyente ni excluyente como la que propongo desarrollar en este estudio en donde las definiciones programáticas resultan valiosas solo como puntos de partida, permitirá explorar el diálogo entre textos y género enriqueciendo el análisis. Recordemos que Gerard Genette en *Palimpsestes* establece<sup>15</sup> «any relationship uniting a text B (hypertext) to an earlier text A (hypotext) upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary»<sup>16</sup>. Así, podemos considerar como «hipotextos» a las tres (o dos, o cuatro) obras fundacionales de la picaresca; e «hipertexto», en el caso de este estudio, a *Las travesuras de la niña mala* (y a todas las obras que por presentar variantes hayan sido excluidas del género). Reconocidos y diferenciados el hipotexto del hipertexto, su relación, que puede ser de «Transformación» e «Imitación» se caracteriza según los fines, que pueden ser lúdicos, satíricos o serios y determinarán o definirán el modo de la relación. Bajo estas consideraciones, Genette propone que si la transformación se realiza con fines lúdicos, estamos frente a una parodia; y si se imita con los mismos fines, el hipertexto deviene en pastiche y en caricatura si se imita con fines satíricos. La imitación con fines serios es una continuación. No es mi propósito, sin embargo, determinar si *Las travesuras* debe leerse como una «imitación» o «transformación» con fines lúdicos, serios o satíricos de sus hipotextos. Para los objetivos de este trabajo basta la posibilidad de establecer un diálogo intertextual entre la picaresca y la novela de Vargas Llosa como lo propuse al inicio.

*Travesuras de la niña mala* puede ser leída como una alegoría de la vocación literaria, una metáfora de la escritura y del oficio de escritor<sup>17</sup>; como un testimonio de época de las cuatro décadas —los fabulosos 50 y 60 que coinciden con la juventud del narrador, y los posteriores 70 y 80 con su madurez y cercanía al final de sus días— que dan cuenta de los acontecimientos políticos más importantes ocurridos no solo en el Perú en Occidente, enmarcados en la historia de amor incondicional que Ricardo Somocurcio, el narrador, le profesa a la «niña mala» cuya identidad cambia en cada episodio. Desde esta perspectiva, también admite ser leída como una historia de amor cuyo intertexto más cercano puede encontrarse en *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez, pero en clave realista. Sin embargo, sus vínculos con la picaresca tanto desde ciertas variantes como de continuidades, son también bastante explícitos y merecen ser analizados.

15. Simplificando la compleja y sutil tipología que construye en torno a las diferentes relaciones que el hipertexto establece respecto de su hipotexto, Genette propone dos formas de relación con los textos preexistentes: de «transformación simple» y de «transformación indirecta», que llama «imitación». Así, la relación entre *La Eneida* y sus hipotextos, *La Odisea* y *La Iliada*, es de «transformación indirecta», que resulta de mayor complejidad que la del *Ulises* de Joyce, hipertexto de *La Odisea* con el que se relaciona mediante la transformación simple (p. 5). La «transformación indirecta» o «imitación» implica una relación más compleja porque para «to imitate a text, it is inevitably necessary to acquire at least a partial mastery of it, a mastery of that specific quality which one has chosen to imitate», en tanto que «to transform a text, a simple and mechanical gesture might suffice», Genette, 1997, pp. 5-6.

16. Genette, 1997, p. 3.

17. Ver Pollarolo, 2008.

Comencemos por el título: «travesuras» y «niña mala» están semánticamente relacionados. De las cuatro acepciones que el DRAE establece para «travesuras», una de ellas: «Acción maligna e ingeniosa y de poca importancia, especialmente hecha por niños», evidencia su relación con la «niña mala» del título. Otra, «Viveza y sutileza de ingenio para conocer las cosas y discurrir en ellas» se aproxima al «pícaro», cuyas acepciones «Bajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza» y «Persona de baja condición, astuta, ingeniosa y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España» se vinculan directamente con las características de los protagonistas de las novelas canónicas del género: Lazarillo y Guzmán.

Conviene referir brevemente la línea narrativa de *Las travesuras de la niña mala*: Ricardo, el «niño bueno» y narrador de la historia, relata las aventuras de la «niña mala», y las suyas, durante los 40 años de su relación. La historia empieza el día del verano de 1950 cuando la conoció: se llamaba Lily y era una bella chilena recién llegada de Santiago con su familia a Miraflores, aunque se sabrá después que no había nacido en Chile sino en un barrio pobre de Lima. Y termina con el último encuentro en Madrid, cuando él tiene más de 60 años y ella padece de una enfermedad terminal. Ricardo, desde su particular perspectiva y conocimientos, relata los sucesos relacionados con los distintos momentos en los que la «niña mala», siempre transformada, irrumpe en su vida. Su relato construye una «pícaro» que va de aventura en aventura con hombres distintos buscando no solo mejorar su posición en ambientes sofisticados y elegantes, sino también vivir con pasión e intensidad. Ricardo, en cambio, solo tiene dos deseos: vivir en París, deseo que alcanzó antes de cumplir 30 años gracias a su profesión de traductor e intérprete; y conseguir que la «niña mala» se enamore de él, casarse con ella y vivir juntos la vida serena de un matrimonio burgués. La «niña mala» se resistirá a este proyecto y solo lo satisfará eventualmente entre amante y amante, y como alternativa a sus crisis económicas, de salud e incluso fracasos amorosos. Ricardo será una suerte de puerto seguro donde ella podrá acudir durante las tormentas; pero una vez pasadas, volverá a abandonarlo. Siempre en búsqueda de nuevas emociones y aventuras; siempre insumisa, rebelde, indomable.

Lima, París, La Habana, Londres, Tokio, nuevamente París y finalmente Madrid serán los escenarios de sus «travesuras». El «niño bueno», a lo largo de los cuarenta años en los que transcurre la historia de amor, perderá y encontrará a la «niña mala» una y otra vez bajo una identidad siempre distinta: será la camarada Arlette, madame Robert Arnoux, Mrs. Richardson, Kuriko; y, finalmente, madame Ricardo Somocurcio, tras un matrimonio brevemente feliz, aparentemente también para ella, pero sobre todo de conveniencia, pues su situación ilegal en Francia no solo le impedía trabajar sino que corría el peligro de ser expulsada del país. El matrimonio termina con la que será la última travesura de la «niña mala»: su huida con un nuevo amante.

Al cabo de algunos años, vuelve a buscar a Ricardo quien, a sus más de 60 años y ya jubilado, vive en Madrid dedicado a traducir novelas unido a una hippie italiana veinte años menor que él. Víctima de un cáncer terminal y físicamente muy disminuida, la «niña mala» quiere pasar el tiempo que le queda de vida junto a Ricardo



—el único hombre leal y en el que puede confiar a pesar de que le ha hecho «las peores maldades que puede hacerle una mujer a un hombre»<sup>18</sup>— en la casita de las afueras de Sete, al sur de Francia, regalo de su último amante. Allí morirá poniendo fin a sus «travesuras», cuyo relato le permitirá a Ricardo convertirse, tal vez, como muchos de los autores de relatos picarescos, en escritor de una sola novela<sup>19</sup>.

Si recordamos la caracterización formalista: carácter autobiográfico y narración en primera persona, género masculino del protagonista y su condición subalterna o de marginalidad; actividades delictivas, secuencialidad episódica, así como los discursos de presentación del pícaro que funcionan en realidad como una parodia en tanto que su filiación es incierta, y el realismo de las acciones<sup>20</sup>, estamos en condiciones de plantear los vínculos entre el género y la novela en cuestión y determinar si es posible leer a «la niña mala» como una reelaboración de la picaresca, género que funda «la obrita de 1554»<sup>21</sup>, como llama Lázaro Carreter a *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, cuyo carácter de novela, incluso de «primera novela moderna» no ha dejado de afirmarse «por su intención total y por ciertos rasgos significativos de su estructura».

Frente a las novelas de caballería, pastoriles y sentimentales que se escribían y leían a mediados del XVI, *El Lazarillo* produjo la impresión de ser un relato distinto no por la originalidad de los motivos y cuentecillos presentes en las narraciones folclóricas sino, señala Lázaro Carreter, porque los trasciende gracias a una nueva manera de construirlos, a una «arquitectura nueva». Con las mismas o similares peripecias atribuidas a un personaje único, método empleado por diversidad de historias nacidas bajo el modelo de *Asno de oro*, el creador de *El Lazarillo* consiguió, explica, «una obra novedosa e innovadora a partir de que las peripecias se articulan entre sí y se seleccionan en función de determinados propósitos». A diferencia del *Asno de oro*, y como dice Carreter, «los cuentos de *El Lazarillo* no son sucesos aislados, sino que se enlazan y se relacionan entre sí, como los cuentos de los cuentos de hadas». Lázaro «es resultado y no causa; no pasa, simplemente, de una dificultad a otra, sino que va arrastrando las experiencias adquiridas»<sup>22</sup>. El que un personaje cambie, que se registre en su caracterización el paso del tiempo y las consecuencias de sus actos, las huellas de sus aventuras, como ocurre con Lázaro, marca sin duda la diferencia entre el héroe moderno que se consolidará en la novela posterior y el

18. Vargas Llosa, 2006, p. 1149.

19. Montauban señala a propósito de «La familia picaresca»: «En su manual *La novela picaresca*, Antonio Rey Hazas observa "que la mayor parte de los autores de relatos picarescos no son, en sentido estricto, novelistas usuales y, a menudo, ni siquiera son creadores literarios habituales"» (p. 66), y concluye que muchos de ellos —Aleman, Quevedo, López de Úbeda, los autores desconocidos del *Lazarillo* y *Estebanillo González*— son «autores de una sola novela», Montauban, 2003, p. 47.

20. Habría que añadir, si consideramos el origen histórico de la picaresca, su inscripción en una España devastada por la pobreza y en la que los valores de la honra, el prestigio del origen del «castellano viejo» respecto del «cristiano nuevo» y la necesidad de exhibir la «limpieza de sangre» fomentaron el cultivo de las apariencias.

21. Lázaro Carreter, 1983, p. 204.

22. Lázaro Carreter, 1983, pp. 61-66.

tradicional. Para Lázaro Carreter es «hito importantísimo en el camino que conduce a la formación de la novela»<sup>23</sup>.

Aunque innecesaria por demasiado conocida y consensuada, esta referencia a la modernidad del *Lazarillo* remite al interés de Mario Vargas Llosa en buscar las fuentes de la constitución de la novela como género literario, interés que lo convirtió en apasionado lector de *Tirant Le Blanc*, y otras novelas de caballería; y, por supuesto, el *Quijote*, en la tradición española. En esta línea, no parece arriesgado afirmar que haya decidido explorar el género picaresco con *Las travesuras de la niña mala* «reproduciéndolo», pero no solo desde su vertiente canónica marcada por el *Lazarillo* sino también desde la «picaresca femenina» y su fundamental antecedente, *La Celestina*, que aun cuando sea considerada «equivoca matriz de la que surge no solo el linaje picaresco, sino la novela moderna»<sup>24</sup>, la crítica en general se ha limitado solo a mencionarla<sup>25</sup> como antecedente de la picaresca entre un vasto número de obras prestigiosas de la literatura europea desde los relatos griegos y romanos hasta las *Confesiones* de San Agustín, *Gargantúa* de Rabelais, entre otros.

En *Las travesuras*, las huellas de *La Celestina* no solo se manifiestan en la construcción de la «niña mala» que como protagonista mujer se inscribe en la línea de la «picaresca femenina»<sup>26</sup> y otras características que se verán luego, sino también de manera explícita en la analogía que en *Travesuras* establece Salomón Toledano, el Trujimán<sup>27</sup>, —de origen judío y compañero de trabajo de Ricardo— entre el oficio de traductor con el de la *Celestina* cuando el «niño bueno» le pide que le entregue una carta a la «niña mala», por entonces instalada en Tokio como amante de Fukuda, misterioso personaje de quien se sospecha que es un gánster, un hombre peligroso capaz de matar a la «niña mala» por celos. Toledano explica: «¿Necesito decirte, querido, que nada me haría tan feliz como servirte de celestino? Nuestra profesión es la que me ha permitido hacer esta gran obra maestra. Yo soy un celestino, pero estoy preparado para tan noble misión»<sup>28</sup>. Resulta bastante significativa la analogía entre el trabajo de intérprete y el del «celestinaje» practicado para la unión de las parejas. Tanto uno como el otro se ocultan en un segundo plano, se invisibilizan tras los protagonistas aun cuando sean ellos los que manejan y dirigen las acciones. Como

23. Lázaro Carreter, 1983, p. 11.

24. Refiriéndose al estudio de González Echevarría, *Celestina's Broad* (1993), Montauban destaca la propuesta del estudioso: «la falta de descendencia biológica (es decir de hijos) se ve compensada por una descendencia mayor: "toda la literatura escrita en Occidente desde 1499". De este modo, concluye que la imposibilidad de reproducción física es condición de su prolífica maternidad textual [...] Celestina es una fuente generadora de obras literarias», Montauban, 2003, p. 75.

25. Montauban, 2003, p. 78.

26. Las pícaras, más que los pícaros, comparten muchos rasgos con la Celestina.

27. El origen judío de Toledano lo vincula con el atribuido a Fernando de Rojas y Mateo Alemán, entre otros autores del género: «Había nacido en una familia sefardí de Esmirna que hablaba Ladino y por eso se consideraba "más español que turco, aunque con cinco siglos de atraso". Su padre debía de haber sido un comerciante y banquero muy próspero [...] Conmigo hablaba siempre en un español masticado y ligeramente arcaizante, en el que, por ejemplo, a los "intérpretes" nos llamaba "trujimanes"», Vargas Llosa, 2006, p. 967.

28. Vargas Llosa, 2006, p. 980.



traductor e intérprete, Ricardo no tiene una voz propia ni protagonismo y parece estar al servicio de la «niña mala»; pero en realidad, como se verá más adelante, construye su propia autobiografía, controla a los personajes y, al escribir las «travesuras», se apropia de la historia de la «niña mala», del punto de vista del relato y de la información.

Atendamos ahora a los dos aspectos que me interesa destacar en el planteamiento de la relación intertextual entre el género de la picaresca y la novela de Vargas Llosa: por un lado, el discurso filiador o de presentación; y por otro, el género sexual de la protagonista y las características del narrador, aspectos que vinculan *Las travesuras* con la «picaresca femenina» y *La Celestina*.

Tanto el *Lazarillo*, como el *Guzmán* y *Don Pablos* se inician con un discurso de presentación en el que dan cuenta de su linaje, característica que aun cuando no sea considerada «marca distintiva» del género resulta bastante relevante en tanto que la comparten las novelas que definen el género<sup>29</sup>. El discurso de los tres pícaros deviene en paródico ya que en ningún caso se puede tener la certeza de quién es el padre porque su madre es prostituta: en el caso de Lázaro, se revela de manera sutil (su nacimiento en el río) mientras que el Guzmán de Mateo Alemán es explícito al declarar: «ya yo tenía cumplidos tres años, cerca de cuatro, y por la cuenta y reglas de la ciencia femenina, tuve dos padres, que supo mi madre ahijarme a ellos y alcanzó a entender y obrar lo imposible de las cosas. Vedlo a los ojos, pues agradó igualmente a dos señores, trayéndolos contentos y bien servidos»<sup>30</sup> (p. 97). Don Pablos enfatiza el oficio de prostituta y la condición de bruja de su madre.

El discurso de Justina refiere a una genealogía más extensa «alargada hasta la generación de los “terterabuelo”», y de ellos se dice que son conversos tanto de parte del padre como de la madre. Niemeyer sostiene que este discurso funciona no solo como «una afrenta deliberada a la honra, o sea, a la obsesión por la limpieza de sangre» sino como «una parodia por ampliación desmesurada» del origen vil y converso del Guzmán de Alfarache<sup>31</sup>. Se trata de una «presentación desvergonzada del origen converso» marcada por la ironía y narrada con su propia voz, al igual que los pícaros de las novelas, pero profundamente irónico: «No hay que olvidar que

29. Juan Antonio Garrido en su afán de establecer las «características esenciales» que definen y demarcan el género picaresco señala la relación de un caso, la presentación de una tesis dogmática y el protagonismo de un pícaro que necesariamente debe: a) llegar al mundo de la picaresca por necesidad y no por inclinación, b) sufrir segregación social que determina su trayectoria vital, c) subsistir al margen de la ley y la moral por medio del ingenio, y d) procurar el ascenso social que lo integre a la sociedad. El «estigma de su ascendencia vil», como llama Garrido al aspecto que en este trabajo llamamos «filiación» y consideramos relevante, es un asunto relativo: «crucial en la España del XVI y XVII, donde en la tensión social entre cristianos nuevos y viejos residía la principal problemática social legalizada por medio de los estatutos de limpieza de sangre [...]. Lo verdaderamente importante es que el pícaro adquiere calidad de pícaro por las circunstancias adversas con que la sociedad le instiga, no por mera inclinación» (Garrido, 2009, pp. 51-52). Klaus Meyer-Minnemann, en cambio, considera como «rasgo diferenciador para el género de la novela picaresca», el nacimiento «y derivado de éste, el origen» del personaje, Meyer-Minnemann, 2008, p. 28.

30. Alemán, *Guzmán de Alfarache. Novela picaresca*, I, p. 97.

31. Niemeyer, 2008, p. 209.

Justina-narradora se burla de otros tipos de discurso —el didáctico ante todo, patente en el empleo burlesco de los emblemas— y que ya el prólogo al lector significa una parodia de las defensas al uso de la literatura de entretenimiento»<sup>32</sup>.

El discurso de presentación de la «niña mala» está a medio camino entre la fórmula de la picaresca canónica y la construcción de la Celestina, de cuyo origen, personalidad, oficio, etcétera, solo sabemos a través de lo que dicen de ella los otros personajes y eventualmente ella misma, de manera que los lectores vamos construyendo al personaje con la información fragmentada que la obra va desplegando. El origen de la «niña mala» se narra en el capítulo VI titulado «Arquímedes, constructor de rompeolas», o sea, ya bastante avanzada la historia. La diferencia con el discurso de los pícaros canónicos es que aquí quien lo presenta es el propio padre de la «niña mala» en un diálogo con Ricardo, quien se ha interesado en conocer a este «personaje de película» cuya habilidad consiste en saber, sin ningún conocimiento técnico, el lugar exacto donde se puede construir un rompeolas. Antes que confiar en los cálculos de los especialistas, los constructores acuden a Arquímedes, «capaz de detectar por pálpito o ciencia infusa [...] dónde construir el rompeolas para que las aguas lo aceptaran y no le sacaran la vuelta arenándolo, socavándolo, doblegándolo por los flancos, impidiéndole cumplir su cometido de rendir al mar»<sup>33</sup>. Pero el verdadero interés de Ricardo en conocer a Arquímedes es que quien le habló de estas extrañas habilidades, lo describió como un viejo «lindo y fantaseador. Siempre anda contando extravagancias, porque también le dan delirios de grandeza. En una época se inventó que tenía una hija en París y que se lo iba a llevar a vivir allá». Al escuchar esta historia, Ricardo sintió una gran ansiedad «como si aquella historia contuviera algo que me concernía profundamente»<sup>34</sup>, que lo impulsa a entablar un diálogo con Arquímedes.

Después de la primera digresión, la niñita vuelve a aparecer en la historia a través de las expresiones de Arquímedes «a veces el mar es una hembra mañosa, de esas que dicen "sí, pero no", "no, pero sí"» indomable y misteriosa, y su oficio de «constructor de rompeolas» (requiere ser domado, domesticado, controlado), Ricardo confirmará su sospecha de que este «cholo blancón y misérrimo, esmirriado, con los pelos ralos y revueltos» es el padre de la «niña mala». El discurso de Arquímedes es uno de los pocos, y sin duda el más relevante, que se construye fuera del saber y de las opiniones de Ricardo<sup>35</sup>. Arquímedes revela no solo el origen o filiación de la chilenuita; también brinda información del pasado anterior al del «verano fabuloso»<sup>36</sup> de 1950, cuando Ricardo la conoció, que le permite confirmar algunas de sus conjeturas y sospechas.

32. Niemeyer, 2008, pp. 213-214. Niemeyer sostiene que López de Úbeda discute, desde la ironía y la burla, las posturas frente a la literatura de la época: por un lado, la religiosa-didáctica que cuestiona a la amena; y por otro, la defensa del valor moral de esta y su posibilidad de ser provechosa (pp. 198-199).

33. Vargas Llosa, 2006, p. 1083.

34. Vargas Llosa, 2006, pp. 1095-1097.

35. La doctora Roullin y el doctor Zilacxy, a cargo del tratamiento de la «niña mala» durante su crisis depresiva, también revelan información que Ricardo desconoce y a la que ellos han accedido gracias a las sesiones terapéuticas y a la hipnosis, Vargas Llosa, 2006, pp. 1062-1063.

36. Vargas Llosa, 2006, p. 853.

Pese a que Arquímedes la llama «descastada» en un primer momento —«Ni para el entierro de su madre mandó plata. Una egoísta, eso es lo que es, se fue allá y nos dio la espalda. Se creerá muy arriba y que eso le da derecho a despreciarnos, ahora. Como si no llevara en sus venas la misma sangre de su padre y de su madre»<sup>37</sup>—, a medida que avanza la conversación se entenece y por fin sabemos no solo su nombre verdadero: Otilia, que causa risa en Ricardo<sup>38</sup>, sino la confirmación de su origen humilde, hija de una cocinera y de un constructor de rompeolas; su vida en una barriada del Callao y su profunda e irremediable inconformidad:

Desde que era de este tamaño, Otilia se avergonzaba de nosotros [...] Ella quería ser como los blancos y como los ricos. Era una chiquilla resabida, llena de mañas. Bastante despierta, pero de armas tomar. No cualquiera se manda a mudar al extranjero sin tener un cobre, como hizo ella [...] Se conquistó a la familia donde su madre trabajaba de cocinera. Los señores Arenas. Se los ganó, le digo. La trataban como a una niñita de la casa. La dejaban ser amiga de su hija. La maleducaron, pues. Desde entonces se avergonzaba más de ser hija de su madre y de su padre. O sea, desde chiquillita se veía lo descastada que sería de grande<sup>39</sup>.

Se revela también que Arquímedes tuvo muchos hijos de tres mujeres diferentes y que vive pobremente. Ricardo no es capaz de decirle que está casado con Otilia, que es su yerno; y a manera de compensación, apenado por la pobreza, le regala 100 dólares y regresa a París dispuesto a adorar aún más a su «niña mala», porque gracias a esta información podía explicarse después de treinta años «por qué la chilena Lily de mi infancia no quería tener enamorado ni invitaba a nadie a su casa [...] Y, sobre todo, estaba clarísimo por qué había decidido montar aquel teatro, desperuanizarse, transubstanciarse en una chilena para ser admitida en Miraflores. Me sentía enternecido hasta las lágrimas»<sup>40</sup>. Gracias al conocimiento del triste y frustrante pasado de Otilia, todo se entiende: su ambición, su insatisfacción permanente, su falta de romanticismo, su empeño en tener dinero porque «da seguridad, te defiende, te permite gozar a fondo de la vida sin preocuparte por el mañana»<sup>41</sup>; su desprecio a Ricardo porque carece de empuje, de ambición y por su capacidad para ser feliz con tan poco. Entiende el afán de tener más, de vivir bien, de ascender, el pánico a la pobreza y a la condición de ser hija de la cocinera. Y le da la razón de «no querer volver al Perú, de odiar al país que te recordaba todo lo que habías aceptado, padecido y hecho para escapar de él»<sup>42</sup>.

Es relevante anotar que a diferencia de los discursos de presentación del pícaro, nunca seguros de la identidad del padre, reconocida la vida deshonesto de la

37. Vargas Llosa, 2006, p. 1105.

38. Desde la percepción del grupo miraflorentino al que pertenece Ricardo, «Otilia» puede resultar arcaico y asociado con nombres serranos; de allí la risa que le causa. O poco glamoroso comparado con los que tomaría para la representación de los sucesivos personajes que iría adoptando: Lily, Arlette, el literario madame Arnoux o el exótico Kuriko.

39. Vargas Llosa, 2006, p. 1108.

40. Vargas Llosa, 2006, pp. 1105-1108.

41. Vargas Llosa, 2006, p. 911.

42. Vargas Llosa, 2006, p. 1111.

madre, en *Las travesuras* es Arquímedes, el padre, quien da cuenta de la hija y de su humilde origen: nació en la sierra, en Pallanca «pero su familia bajó a la costa cuando él estaba empezando a caminar»; o sea, es como si hubiera nacido en Lima, más precisamente en el Callao. Estudió en una escuela fiscal, pero no terminó la primaria porque desde muy pequeño su padre lo puso a trabajar de vendedor de helados. También una suerte de pícaro, «De niño y de joven había sido un poco de todo, ayudante de carpintero, albañil, mandadero de una agencia de aduanas, hasta que por fin entró a trabajar como ayudante de una lancha pesquera [...] Ahí empezó a descubrir, sin darse cuenta cómo ni por qué, que él y el mar se entendían como dos yuntas»<sup>43</sup>.

En cuanto a la voz narrativa, en *Las travesuras*, prácticamente toda la información que tenemos de la «niña mala» está filtrada por la voz de Ricardo, cuya narración en primera persona controla también el punto de vista y solo eventualmente le cede la voz en la forma de discurso directo; y en muchos casos expone sus dudas acerca de la veracidad de las historias que ella narra:

La historia que me contó era tal vez cierta, aunque seguramente dejó muchas cosas en la sombra, y disimuló, suavizó y embelleció otras. Me era difícil creerle ya nada de lo que me decía porque desde la conocí me había contado más mentiras que verdades<sup>44</sup>.

Es decir, no estamos ante una autobiografía; no es ella quien cuenta la historia de su vida<sup>45</sup>. Y el «yo narrador» que asume Ricardo es solo «parcialmente autobiográfico»<sup>46</sup>. Nuestro conocimiento de la «niña mala», la pícara, es fragmentado y resultado de la información que Ricardo logra reunir, completar mediante inferencias y ordenar, a partir de las confesiones de la misma «niña mala» y de lo que le cuentan personas que la conocieron y que de una manera o de otra fueron testigos o participaron directamente en alguna de sus múltiples «travesuras».

El que sean Ricardo y luego el padre de Otilia los encargados de contar la historia de la protagonista acerca *Las travesuras* a *La Celestina* y a la picaresca femenina. En cuanto a la Celestina, es presentada fragmentariamente y la narración no es autobiográfica; y respecto de la picaresca femenina en general, la caracterización de la pícara como prostituta «está vinculada con el hecho de que no sean ellas mismas las emisoras de su propio discurso, como sí ocurre con la mayoría de protagonistas varones», señala Montauban. Este tipo de narración, con la voz y desde

43. Vargas Llosa, 2006, p. 1103.

44. Vargas Llosa, 2006, p. 989.

45. En el capítulo «El género de la novela picaresca», Meyer-Minnemann determina con asombrosa radicalidad que una novela cuya diégesis no es autobiográfica, no es una novela picaresca: «Sin autobiografía ficcional no hay novela picaresca», Meyer-Minnemann, 2008, p. 29.

46. No lo es en términos de la definición de Philippe Lejeune, para quien en una autobiografía auténtica, el autor, el narrador y el protagonista tienen la misma identidad (Lejeune, 1975). Suspendiendo el criterio de la triple identidad, si bien Ricardo Somocurcio cuenta episodios de su vida, la mayoría de ellos, si no todos, son materia del relato en tanto que tienen alguna relación con la «niña mala». Por esa razón me inclino a afirmar que *Las travesuras* es una novela parcialmente autobiográfica.

la perspectiva del otro, es una consecuencia de la variación de la fórmula canónica del género sexual: «Todas las polémicas en torno a la caracterización del género (incluso aquellas que toman en cuenta obras más tardías y contemporáneas) se encuentran de alguna manera relacionadas con el sexo de sus protagonistas»<sup>47</sup>. En efecto, críticos como Lázaro Carreter y otros, ya se ha visto, limitan el género al *Lazarillo* y al *Guzmán* ignorando a «*Justina, La hija de la Celestina* y *La niña de los embustes*» que les parecen «novelas que no cumplen los requisitos básicos del género»: narración en primera persona, protagonista masculino, carácter delictivo de sus actividades, ubicación del relato en la realidad contemporánea, la ironía constante y la ambigüedad moral<sup>48</sup>. Pero tal vez sea la condición de prostitutas, y su vinculación con el placer, la que ha determinado, como bien anota Montauban, no solo «su tradicional exclusión del género, sino la constante sospecha moral [...] de sus actividades, bastante más graves y peligrosas si se las compara con la delincuencia venial de los pícaros, cuyas estafas y engaños no les impiden obtener la inmediata simpatía del lector»<sup>49</sup>.

Quizás por esta razón, *La pícara Justina*, de Francisco López de Úbeda, que difiere de la usual picaresca femenina en tanto que es ella quien relata sus aventuras —estafas, mentiras, hurtos, juegos de naipes— es la única con protagonista femenina que ha sido incluida en una nómina canónica<sup>50</sup>, la elaborada por Antonio Rey Hazas (1977, 1983, 1989) quien «aboga decididamente por la inclusión sin más ni pero de la PJ en la serie de novelas picarescas y subraya, además, las innovaciones que aporta el género»<sup>51</sup>. Sin embargo, aunque si bien el discurso de Justina es presentado como autónomo y generado por ella misma tal como funciona la narración autobiográfica, este «se encuentra sujeto y domesticado por las estrofas del narrador que presiden cada uno de los “números” y por los “aprovechamientos” que lo cierran»<sup>52</sup>. Empeñado en inscribir su novela en el canon de la «verdadera» picaresca, López de Úbeda incluyó, como se ha visto, el usual discurso de presentación en el que Justina refiere su genealogía en primera persona y excluyó el relato de su sexualidad del mismo modo como los protagonistas masculinos silencian su vida sexual, a pesar de ello, sostiene Montauban, no consiguió ocultar el cuerpo, las enfermedades de Justina, ni las intervenciones de un narrador que comenta, cuestiona y opina especialmente en asuntos relativos a la condición femenina. En efecto, la reflexión jocosa de Justina sobre su acto de escribir, que se inicia con la frase «Un pelo tiene esta mi negra pluma»<sup>53</sup> revela según Montauban su enferme-

47. Montauban, 2003, p. 79.

48. Montauban, 2003, p. 71.

49. Montauban, 2003, p. 79.

50. Pero como da cuenta Niemeyer, Rey Hazas es una excepción pues *La pícara Justina* ha sido considerada con «desinterés y franco menosprecio durante mucho tiempo». Menéndez Pelayo condenó el «perverso gusto» del autor, criticó su «poca inventiva», calificó el libro como «estrafalario, oscuro y fastidioso». Ver Niemeyer, 2008, p. 194.

51. Niemeyer, 2008, p. 195.

52. Montauban, 2003, p. 87.

53. López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina*, p. 87.

dad: «La “pelona francesa”<sup>54</sup> (llamada así porque dejaba calvas a sus víctimas) no era otra enfermedad que la sífilis»<sup>55</sup>. Así, aunque no mencione sus aventuras sexuales, la pretendida honestidad de la que constantemente se ufana queda descartada con la confesión de su enfermedad de transmisión sexual: «Algo, pues, debe haber ocurrido, y mirando más de cerca se revela más de una alusión erótica que agrega a los consabidos vicios de Justina el de ser “putidoncella”<sup>56</sup> digna sucesora de la Lozana Andaluza»<sup>57</sup>, hija de la Celestina de las cuales la «niña mala» es descendiente.

Sobre el uso del «yo» narrativo del *Lazarillo* se ha dicho que es una novedad para su tiempo porque lo emplea bajo el molde genérico de la «carta confesión» para exponer el «caso», la respuesta del pregonero a «vuestra merced» quien, como se sabe, le ha preguntado por la situación deshonrosa en que se encuentra: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso» Lázaro lo hará desde el principio «porque se tenga entera noticia de mi persona»<sup>58</sup>. El relato autobiográfico así como la forma epistolar que según Francisco Rico «refuerzan la ilusión de historicidad y la verosimilitud global de la novela»<sup>59</sup> no es el modelo que sigue Vargas Llosa, lo cual aleja *Las travesuras* de la picaresca masculina y la acerca a la picaresca femenina poco considerada por la crítica canónica como ya se ha visto.

El desplazamiento de la narración y del punto de vista a Ricardo, víctima de la «niña mala» a lo largo de la novela, permite la eliminación de la carta —confesión del pícaro— y por lo tanto su propósito de dar a conocer su vida, con lo que queda anulado el sentido moralizante y ejemplar, pero no el punto de vista a partir de un acontecimiento que organiza la selección de los episodios narrados, gran innovación del *Lazarillo*. Si en *El Lazarillo* este acontecimiento es la posición de marido complaciente que consiente las relaciones de su mujer con el arcipreste de Sant Salvador, de quien ambos son criados, en *Travesuras* el acontecimiento que subordina y organiza todos los episodios es el del amor loco de Ricardo Somocurcio: protagonista y narrador, centro y eje de la historia. La «niña mala» es su objeto de deseo y como tal se convierte en un personaje que carece de autonomía en tanto depende de la voz, de los deseos, interpretaciones, silencios y omisiones del narrador. Podríamos preguntarnos si estamos ante un narrador confiable, del mismo modo en que él se pregunta si las historias de la «niña mala» son ciertas como ocurre, solo por citar un ejemplo, con lo sucedido en Lagos, cuando es detenida por la policía y violada<sup>60</sup> y más adelante la hipnosis a la que es sometida demuestra que esos hechos nunca ocurrieron, que la «niña mala» los inventó para ocultar las perversiones de Fukuda. En cualquier caso, basta observar la manera como está estructurada la novela para percibir que el protagonista y conductor de la historia es Ricardo, aunque se presente como un «testigo» o, si se quiere, «esclavo» incon-

54. López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina*, p. 91.

55. Montauban, 2003, p. 86.

56. Rey Hazas, 1983, p. 96.

57. Niemeyer, 2008, pp. 212-213.

58. *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, ed. Félix Carrasco, p. 6.

59. Rico, 1966, pp. 278-279.

60. Vargas Llosa, 2006, p. 1024.



dicional de la niña mala cuyo único rol en la vida es atenderla, mimarla, estar a su servicio.

Cada capítulo o episodio ordenado cronológicamente obedece al mismo esquema: Ricardo narra un nuevo encuentro, siempre casual, con la niña mala tras su separación (todos los episodios culminan con la partida de la niña mala, excepto el de Japón en el que por primera y única vez Ricardo reacciona airadamente a los desplantes y ofensas y la abandona en Tokio) y lo ubica en su presente: situación profesional, viajes y eventualmente algún romance fracasado y en el contexto de hechos políticos, sociales, culturales que de una u otra manera han contribuido al encuentro pero que a la vez cumplen la función de dar cuenta de los acontecimientos que marcaron la historia de la segunda mitad del siglo XX.

En realidad, estas tres líneas se alimentan mutuamente entretejiéndose al punto tal que no es posible afirmar con contundencia que la prioridad del relato es la narración de los encuentros con la «niña mala» y las otras líneas meros pretextos. Veamos: el I, «Las chilenitas» da cuenta del «verano fabuloso», la llegada de Pérez Prado y el mambo y el inicio de la educación sentimental de Ricardo con la llegada de Lily «Con su fachita de modelo, unos ojos oscuros y pícaros y una boquita de labios carnosos<sup>61</sup>, Lily era la coquetería hecha mujer» y de quien se enamoró «como un becerro, la forma más romántica de enamorarse»<sup>62</sup>. La educación sentimental de Ricardo se prolongará capítulo a capítulo y será el tema de una de las tres líneas narrativas. El episodio 1 culmina con el desenmascaramiento de Lily: no es chilena, no es «rubia de verdad sino oxigenada»<sup>63</sup> y tanto ella como su hermana son expulsadas del grupo de chicas y chicos del barrio miraflores y buscadas a escondidas «como se busca a las huachafitas —¿y qué otra cosa eran Lily y Lucy sino dos huachafitas de algún barrio como Breña o El Porvenir que, para ocultar su procedencia, se habían hecho pasar por extranjeras a fin de colarse entre la gente decente de Miraflores?»<sup>64</sup> (p. 866).

El siguiente episodio, «El guerrillero» transcurre a principios de los 60 en París, donde se encuentra Ricardo tratando de cumplir su sueño: vivir en París como traductor. Son los tiempos de la euforia de la «revolución cubana», de los peruanos en París preparándose para iniciar la revolución apoyados por Cuba. Ricardo, que colabora con su amigo Paúl recibiendo a los peruanos que recalán en París para viajar a Cuba donde serán entrenados, reconoce a Lily. Pero ya no es Lily la chilena sino la «camarada Arlette». Su deseo de salir del Perú la ha convertido en futura guerrillera. Pronto Ricardo se entera de que la camarada ha conquistado el amor de un comandante de la revolución. Luego, tres años después, ocurre el encuentro en París, en las oficinas de la Unesco donde Ricardo trabaja como traductor: la ca-

61. «Ni que fuera tan bonita» (p. 881) le dice más de una vez Paúl a Ricardo extrañándose de que se haya enamorado tanto de esa muchacha que a otros personajes les parece insignificante. En ese sentido, encontramos una similitud con la descripción de Justina, cuyo físico «no corresponde al ideal de belleza femenina celebrada por el discurso del amor cortés», sostiene Niemeyer, 2008, p. 208.

62. Vargas Llosa, 2006, p. 855.

63. Vargas Llosa, 2006, p. 857.

64. Vargas Llosa, 2006, p. 866.

marada y amante del comandante ahora casada con un viejo diplomático francés a quien conoció y sedujo en Cuba es ahora «madame Robert Arnoux». Además del romance clandestino que sostiene con la siempre misteriosa y esquiva «niña mala», que concluye con su desaparición tras abandonar a su marido robándole todos sus ahorros y sin despedirse de Ricardo, su eventual amante, este capítulo II narra el desarrollo de las guerrillas en el Perú, la caída de De la Puente Uceda y de Lobatón, los avatares del gobierno del presidente Fernando Belaunde que culminan con el golpe militar del general Juan Velasco Alvarado.

Bajo este modelo se van desarrollando los sucesivos episodios a través de los cuales Ricardo Somocurcio articulará su autobiografía (parcial) no mediante el servicio del protagonista a varios amos, como pretexto para la crítica, tal cual lo hace el Lazarillo, sino narrando, además de su desarrollo profesional, sus intereses (aunque poco ambiciosos); sus actividades sociales, sus viajes, sus aventuras (aunque escasas) y los acontecimientos históricos más importantes así como la situación política y social del Perú, las humillaciones y ofensas (eventualmente algunos breves momentos felices) a las que lo somete la «niña mala», sus parejas, sus actos ilegales y tramposos: robos, estafas, matrimonios adúlteros, pasaportes falsos y hasta tratos con la mafia de los yakuza como amante del jefe, el perverso señor Fukuda.

En este aspecto, la «niña mala» está más cerca de Justina que «busca sustento a costa de otros»: invitaciones, estafas, chantajes, robos, matrimonios con diversos maridos. Pero, y aquí la coincidencia es aún mayor, todas estas acciones criminales, «pícaras», tienen su razón de ser no solo «en la lucha por la sobrevivencia, el afán de medro y los malos tiempos que le tocan vivir, sino en el gusto por “andar”», tal cual la «niña mala». Aquí radicaría una de las diferencias principales entre el «pícaro» y la «pícaro»: la falta de moral, la ociosidad, las malas compañías y la necesidad determinan la condición de pícaro, en tanto que en el caso de Justina, lo picaresco equivale «ante todo al ser mujer»<sup>65</sup>.

La narración desde el punto de vista de Ricardo, eje articulador del relato, empuñado en rastrear las apariciones y desapariciones siempre misteriosas, siempre evasivas, en cierto modo funciona como la de Lázaro ya mayor, solo que en este caso no habla de sus pecados sino de los de la «niña mala» y desde una postura marcada por la comprensión y la compasión. De allí que se pueda concluir en que tanto *El Lazarillo* como *Las travesuras*, cada uno a su manera, explican «un estado final de deshonor», en términos de Lázaro Carreter<sup>66</sup>. En cambio, Justina

no experimenta ningún tipo de toma de conciencia picaresco/femenina ni mucho menos un desarrollo interno: desde el principio hasta el final se presenta como pícaro redomada y consciente de serlo. No obstante los treinta años que separan

65. Niemeyer, 2008, p. 210. La misoginia y el antifeminismo de *La pícaro Justina* merecen un análisis más detallado. También para el caso de la «niña mala» habría que preguntarse si su caracterización y comportamiento, propios de una «pícaro», se identifican con su naturaleza femenina. Esta indagación excede los límites de la presente investigación.

66. Lázaro Carreter, 1983, p. 207.

a la narradora de sus aventuras de moza, sigue siendo la misma. La indagación en la propia conciencia no le interesa, ni como protagonista ni como narradora<sup>67</sup>.

Respecto de la conciencia de la «niña mala», resulta difícil cualquier afirmación puesto que toda la narración está controlada por Ricardo y nunca el lector tiene la posibilidad de un conocimiento no mediado por el narrador. Sin embargo, las enfermedades que padece la acercan a Ricardo y es entonces cuando se muestra, si no arrepentida, débil y vulnerable.

Refiriéndose a Lázaro, a Guzmán y a otros pícaros, Américo Castro señaló que «estaban previamente juzgados al exhibir su ascendencia»<sup>68</sup> marcados por un determinismo hereditario. Lázaro desciende de un padre ladrón y de una madre que, señala Lázaro Carreter, se «arrima a los buenos para procurarse mantenimiento»<sup>69</sup> y por eso, aunque salga en busca de una vida mejor, acaba por volver al punto de partida: arrimado al arcipreste, el amante de su mujer con su consentimiento «en la cima de su fortuna y su desventura»<sup>70</sup>, en el «abismo de su deshonor»<sup>71</sup>. ¿Es posible afirmar que Mario Vargas Llosa traslade este determinismo a *Las travesuras de la niña mala* en la figura de la inmovilidad social en una sociedad jerarquizada y racista como la peruana? En este caso se trata, claro, de un determinismo más cercano al que propone Justina que critica, según lo ha visto Rey Hazas, el determinismo de las «condiciones de edad, patria, linaje, sexo, educación, etc.»<sup>72</sup> en consonancia, afirma Niemeyer «con una de las pocas frases a todas luces serias del texto: “Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama tener, y el otro, no tener”»<sup>73</sup>.

Al igual que Lázaro y otros pícaros, la «niña mala» emprende un viaje cuyo objetivo es cambiar de identidad, borrar su origen, tener dinero y posición; pero a diferencia de ellos, también la animan el goce, la búsqueda de aventuras y vivir una vida libre de rutinas. Al final de su vida, ha conseguido ser propietaria de una casita que le regala su último amante y de unas acciones que le permitirán vivir con tranquilidad. Ricardo construye un discurso comprensivo y solidario tras conocer el pasado de Otilia, su pobreza; pero es incapaz de romper con las convenciones sociales —de las que él es también victimario dado su origen miraflorentino de clase media y que no necesita demostrar su origen ni posición— reconociendo a Arquímedes, ese «pobre hombre» habitante de una de esas «casuchas contrahechas de las orillas del Rímac»<sup>74</sup> como su padre político. En un acto que lo deshonor aunque no sea consciente de ello, Ricardo le regala 100 dólares tal vez agradecido por las confidencias que le han permitido corroborar sus conjeturas sobre el origen de clase baja de la «niña mala». De modo que los abismos sociales permanecen

67. Niemeyer, 2008, p. 211

68. Citado en Lázaro Carreter, 1983, p. 93.

69. Lázaro Carreter, 1983, p. 95.

70. Lázaro Carreter, 1983, p. 167.

71. Lázaro Carreter, 1983, p. 173.

72. Rey Hazas, 1983, p. 108.

73. Citado en Niemeyer, 2008, p. 209.

74. Vargas Llosa, 2006, p. 1110.

intactos, apenas subvertidos por el voluntarismo de Otilia cuya belleza y artes seductoras, que serían consideradas artes prostibularias en la picaresca femenina, le permitieron escapar brevemente de ese mundo precario marcado por la pobreza y la falta de oportunidades. Sobre las «artes prostibularias» de la «niña mala», Ricardo comenta poco, o nada. Cuando ella regresa a París casada con Robert Arnoux, no tiene ningún reparo en hacerle el amor y convertirse en su amante por un tiempo breve, y hasta parecen divertirse las aventuras que su amada tiene con otros hombres pues considera que son meros trámites para sobrevivir y ascender socialmente. Solo reacciona airadamente, y la abandona decidido a no verla nunca más, cuando descubre la perversión a la que ella lo ha sometido para complacer a Fukuda, el amante japonés con quien ha establecido una relación de dependencia «La verdad es que puede hacer conmigo lo que quiera»<sup>75</sup>.

Sin embargo, Ricardo, el escritor, siguiendo la línea de la picaresca femenina, castiga a la «niña mala» con la enfermedad, el deterioro físico, la vejez y la muerte. Y es que el uso del cuerpo para obtener placer y dinero no solo ha determinado, explica Montauban refiriéndose a la picaresca femenina, «su tradicional exclusión del género, sino la constante sospecha moral (y literaria, como lo comprueban los juicios de Menéndez Pelayo<sup>76</sup>) de sus actividades, bastante más graves y peligrosas si se las compara con la delincuencia venial de los pícaros, cuyas estafas y engaños no les impiden obtener la inmediata simpatía del lector»<sup>77</sup>. Dueño de la historia, destruye su cuerpo: «Le habían sacado los pechos y repuesto los pezones con torpeza, dejando las gruesas cicatrices, como dos rojizas corolas. Pero la cicatriz peor arrancaba de su vagina y subía hasta el ombligo, serpenteando, una costra entre marrón y rosada que parecía reciente»<sup>78</sup>. El castigo que recibe el cuerpo de la «niña mala», los pechos mutilados y la vagina sometida a los maltratos de Fukuda, muestran una suerte de ensañamiento del «niño bueno» que termina repudiando a la «pecadora» por haber usado su cuerpo para conseguir placer, dinero y posición: «La impresión que tuve fue tan grande que, sin darme cuenta de lo que hacía, la cubrí con la sábana. Y supe que nunca más podría hacerle el amor»<sup>79</sup>. Mientras que Lázaro, deshonorado por la conducta de su mujer pero sobre todo por permitirle, logra borrar su deshonor con una nueva ambición, la de alcanzar la honra literaria, la «niña mala» es castigada ferozmente por Ricardo, quien convertido en escritor recupera la honra perdida durante los largos años de sometimiento en nombre del amor.

A manera de conclusión, en términos de «reproducción» podemos postular que la «niña mala» viaja en «la nave de la vida picaresca» junto al Guzmán, a la Justina y al Lazarillo guiada por la Celestina quien aparece como la madre que alienta la vida picaresca según la alegoría del grabado del frontispicio de la primera edición de *La*

75. Vargas Llosa, 2006, p. 989.

76. Menéndez Pelayo (1943) calificó *La Lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado como un libro «inmundo y feo». *La Lozana*, afirmó, no tiene antecedentes literarios. Nació de la vida y no de los libros: fue un producto mórbido de la corrupción romana», cit. en Montauban, 2003, pp. 78-79.

77. Montauban, 2003, p. 79.

78. Vargas Llosa, 2006, p. 1151.

79. Vargas Llosa, 2006, p. 1151.

*pícaro Justina* ya comentado. La «niña mala», al igual que la Celestina, que Justina, que la Lozana andaluza, no tiene hijos biológicos; los tiene textuales: Celestina es la «madre de los pícaros»; y Otilia, «la semilla» cuyo fruto es la novela que escribe el sufrido Ricardo, quien como compensación a su sacrificada vida en su afán de complacer y servir a su amada se apropia de su vida, escribiéndola; pero también castigándola.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, en *Novela picaresca, I*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2004, pp. 55-717.
- Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- Garrido Ardila, Juan Antonio, *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Madrid, Visor Libros, 2009.
- Genette, Gerard, *Palimpsest: Literature in the Second Degree*, Lincoln, U. of Nebraska, 1997.
- González Echevarría, Roberto, *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latinoamerican literature*, Durham, Duke University Press, 1993.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Guillén, Claudio, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, ed. Félix Carrasco, Nueva York, Peter Lang, 1997.
- Lázaro Carreter, Fernando, «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Lejeune, Philip, «Le pacte autobiographique», en *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 13-46.
- López de Úbeda, Francisco, *La Pícaro Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Una nueva conjetura sobre el autor del *Quijote* de Avellaneda», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, 6, Santander, Aldus 1941, 1905, pp. 365-420.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras completas*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1943.
- Meyer-Minnemann, Klaus, «El género de la novela picaresca», en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, ed. Klaus

- Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers, Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Vervuert, 2008, pp. 13-40.
- Montauban, Jannine, *El ajuar de la vida picaresca*, Madrid, Visor Libros, 2003.
- Niemeyer, Katharina, «"¿Quién creará que no he de decir más mentiras que las letras?" El libro de entretenimiento de *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda (Medina del Campo, 1605)», en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, ed. Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers, Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Vervuert, 2008, pp. 193-218.
- Pollarolo, Giovanna, «"La niña mala" como alegoría de la vocación literaria», en *Perú en el espejo de Vargas Llosa*, ed. Javier Vargas de Luna y Emilia Deffis, Puebla, Universidad de Las Américas Puebla, 2008, pp. 71-79.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Rey Hazas, Antonio, «La compleja faz de una pícaro. Hacia una interpretación de *La pícaro Justina*», *Revista de Literatura*, 45, 1983, pp. 87-109.
- Rico, Francisco, «Problemas del Lazarillo», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, 1966, pp. 277-296.
- Rojas, Fernando de, *Comedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Universidad de Valencia, 2011.
- Vargas Llosa, Mario, *Las travesuras de la niña mala*, en *Obras completas. V. Mario Vargas Llosa. Novelas (2000-2006)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2010, pp. 853-1153.